



N°3 L'image dans le récit II/II

- **Asako Muraishi**

Le sceau de l'irreprésentable : Les tableaux dans les romans japonais

Pourquoi les écrivains optent-ils dans leur fiction romanesque pour l'*ekphrasis*, la description picturale, autrement dit, la reconstitution verbale d'un tableau, au lieu de recourir à l'illustration ? Est-ce parce qu'à la différence de l'illustration, où l'image concrétise et matérialise les idées abstraites en leur donnant des contours définitifs, la description picturale peut mieux leur donner chair et forme sans réduire leur force évocatrice et polysémique ? Les tableaux dans le récit ont en effet une fonction ambivalente de symbolisation : ils peuvent révéler l'essence autant qu'ils peuvent la masquer ; ils ont recours au langage intelligible autant qu'ils échappent à la verbalisation. Ils participent à la figuration de l'impalpable et de l'inénarrable.

Nous explorerons cette hypothèse à travers trois textes narratifs de langue japonaise dans lesquels la peinture joue un rôle essentiel, permettant aux auteurs de représenter l'irreprésentable : *Sombres Tableaux* d'Hiroshi Noma (1946), *Confession d'un masque* de Yukio Mishima (1949) et *Kafka sur le rivage* de Haruki Murakami (2002). Ces œuvres dont le sujet est au départ pictural nous plongent dans les tréfonds du silence et de l'indicible.

La peinture de Bruegel dans *Sombres Tableaux* d'Hiroshi Noma

La recomposition picturale

Commençons, selon la chronologie, par l'œuvre d'un écrivain de la première génération d'après-guerre, *Sombres Tableaux*, d'Hiroshi Noma. Même si son nom est méconnu des lecteurs occidentaux, bien plus que ne le sont les deux autres auteurs étudiés ici, Hiroshi Noma jette une des pierres angulaires de la littérature de notre pays en la bâtissant telle qu'on la voit de nos jours. Placé en tête de la trame narrative centrale qui relate les expériences de l'activisme étudiantin de l'Université de Kyôto dans le contexte de tension de la Seconde Guerre mondiale, l'élément pictural est à l'ouverture de cette nouvelle ; il apparaît comme un embrayeur du romanesque et un vecteur essentiel des enjeux historiques.

A partir des libres impressions provoquées par un livre de reproductions de Bruegel, l'écrivain tente de reconstituer des paysages lugubres, macabres et funèbres, qui ne sont pas sans rappeler ceux de l'Enfer dantesque de Bruegel. Voici le passage liminaire que l'auteur introduit sans préciser la référence des images :

Aucune herbe, aucun arbre, aucun fruit de la terre, un vent de neige souffle, désolé. Au loin une haute colline : tout, alentour, est calciné dans un soleil noir caché par les nuages et à divers endroits de la terre dont l'horizon brille d'un éclat sombre des trous noirs en forme d'entonnoir s'ouvrent un peu n'importe où. Les bouches de ces trous répandent autour d'elles le luisant qu'auraient des lèvres pleines d'un excès de vie et ces trous eux-mêmes au beau milieu de la haute masse du tertre se répètent, attendent une sensation tactile, lourde et obscène, ouvrent dans la terre toutes leurs bouches comme des êtres vivants apparentés à des mollusques. On croirait que là sont ensevelis plusieurs corps mystérieux de femmes sans jambes n'ayant que des sexes¹.

La description débute par l'évocation de la désolation hivernale sous le soleil noir et se déploie interminablement, entraînant le lecteur dans un univers morbide. Ne dévoilant la référence à Bruegel qu'à la fin de ce développement, l'auteur fait croire à un paysage réel, même s'il reste chimérique en raison de l'absence de tout repérage temporel. Indépendant du corps principal de l'histoire réaliste du

¹ Traduction d'Y.-M. Allieux, dans Nagao Nishikawa, *Le Roman japonais depuis 1945*, Paris, PUF, 1988, « Ecriture », p. 150.

militantisme marxiste, la référence picturale donne lieu à une métafiction. Elle est loin de la fidèle description d'un tableau, de son analyse ekphrastique et de son commentaire savant. Elle s'apparente plutôt à un aperçu global ou à une perspective synthétique, à un éclairage kaléidoscopique parcourant l'ensemble des images filées sans s'attarder distinctivement et respectivement sur chaque tableau. Épousant la vision du héros Fukami Shinsuke, le narrateur propose au lecteur d'assister dans ce lieu à la naissance de la perception où des activités de représentation s'opèrent en temps réel. Il s'agit d'une recomposition subjective ou même d'une recreation inventive à partir de débris de visions amassées. C'est ainsi une mosaïque intérieure, un croquis mental teinté d'humeur, « une impression étrange, imprécise, et qui s'accompagnait d'un plaisir désespéré ou plutôt, une suite d'impressions que l'on pouvait qualifier de gémissantes, se débattant en vain dans un trou profond de plaisir sombre »². L'image décrite se déploie selon la puissance suggestive du langage sans étouffer pour autant la beauté picturale ni filtrer par le système langagier la densité matérielle de la forme et de la couleur.

Les trous noirs et la douleur collective

Ce qui capte le regard du narrateur dans cette imagerie sombre et expressionniste qu'Hiroshi Noma dresse par la pulsion scopique d'un visionnaire, ce sont les « trous noirs », l'entité mystérieuse qui fait référence aux fosses du *Jugement dernier* de Bruegel. La créature grouillant dans cette cavité de nature obscure, monstrueuse et grotesque, avilie et ignoble, monstres à queue de reptile, hommes rampants à multiples pattes, poissons à pieds d'homme, semble extraite de la série des estampes intitulée *Sept Péchés capitaux* (1556-1557) tels que *L'Orgueil*, *La Gourmandise* ou *La Luxure*.

L'auteur n'affecte pas de répugnance face à cette créature immonde, bien au contraire, il fait preuve de « compassion » et reconnaît qu'en elle « un amour profond brûle enfoui sous la minable apparence des hommes, une fureur âpre

² Traduction d'O. Fink, dans *Cheminement dans le Japon des années sombres : Noma Hiroshi, entre résistance et inertie*, Thèse de doctorat : Université Genève, 2005, no. L. 572, p. 95.

contre la pauvreté », « une résistance à l'ignorance, la stupidité, la cruauté »³. Il découvre dans cette créature quelque chose de proche de lui, qui lui est cher ; sous ses traits, il compose une analogie entre les deux peuples éloignés par l'espace aussi bien que par le temps, le peuple flamand de la Renaissance, paysannerie sous le régime despotique de Philippe II, et le peuple japonais de la Seconde Guerre mondiale, nation sous le régime militaire. La représentation picturale à travers laquelle ces deux peuples sont unifiés devient la projection imaginaire de la souffrance collective de l'époque, le moyen d'expression de leur mal-être, amplifié par la *libido* refoulée d'un adolescent.

La peinture resserre en effet sur elle le désir d'expression, les émotions charriées et la charge affective, trop souvent insoutenables pour être exprimées directement. Reposant sur la puissance suggestive de la figure de l'analogie, ces images picturales donnent forme concrète à l'air et à l'humeur du temps, à la mélancolie moribonde d'une époque, à sa détresse sinistre et à la frustration d'un individu bafoué, oppressé par le régime totalitaire : « le sens de ces trous, c'est que, tout en semblant dénoncer quelque chose, ils n'en possèdent pas les mots pour le dire »⁴. Dotée d'une puissance symbolique qui révèle les impacts du monde sur les âmes, la peinture éclaire l'intériorité des êtres et met en lumière les abîmes de la psyché qui ne passe pas par le langage.

Le tableau brûlé dans l'épopée apocalyptique

Entre la partie introductive développant la description imaginative de l'iconographie bruegélienne et la partie principale relative à l'expérience personnelle du mouvement étudiant s'insère un épisode relatant la destruction de ce livre de reproductions de Bruegel. En effet, le dernier avatar qui parachève la malédiction en mettant fin au régime militariste est le bombardement de la ville d'Osaka dont le feu dévastateur n'épargne rien ni personne de ce monde, y compris ce livre.

³ Traduction d'Y.-M. Allieux, *Op. cit.*, p. 153.

⁴ Traduction d'O. Fink, *Op. cit.*, p. 158.

Quand cet album de reproductions photographiques se trouva pris sous le feu des bombes incendiaires, tandis qu'une à une les illustrations reliées se détachaient, calcinées, au milieu de flammes coulant comme un liquide noir, tandis qu'à l'intérieur de ces tableaux les hommes comme les étoiles de mer, les hommes avec des gueules de chiens, les hommes nus munis de queues, les hommes avec comme précieusement entre leurs jambes ces trous sombres qui paraissaient s'ulcérer, exposés à la chaleur des flammes qu'aucune force, si grande fût-elle, n'aurait pu contenir, succombaient l'un après l'autre dans les petites flammes qui déjà tourbillonnaient sous le papier, quand brûlait leur chair sale et dégoûtante que l'on ne pouvait regarder en face, quand se tordaient leurs corps horribles auxquels le feu semblait donner des spasmes, alors apparaissaient clairement dans le feu du papier qui se consumait, formant sur les feuillettes calcinées des lignes très noires, des caractères qu'on aurait dit tracés dans l'encre sympathique ; et quand ces corps eux-mêmes devenus feu disparaissaient, alors justement toute la ville d'Osaka, le ciel tout entier, du nord au sud, s'embrasait [...]⁵.

Le télescopage et même l'imbrication du monde pictural et du monde réel apparaît dans ce passage où l'anéantissement total concerne non seulement le livre mais aussi la ville. La destruction de ce livre de Bruegel est ainsi l'occasion d'une double apocalypse : au sens littéral, la destruction de la ville s'assimile à la fin du monde ; au sens figuré, l'effondrement est bien aussi celui du monde intérieur. Et la peinture sert de toile de fond à l'Histoire collective aussi bien qu'à l'histoire personnelle.

Mais cette fin est-elle pour autant désespérée ? La déflagration apocalyptique s'apparente en réalité à une condition préliminaire pour la régénérescence : le Crucifié du récit, nimbé d'un halo de sainteté, apporte une lueur d'espoir. Le tableau vers lequel le regard du héros se tourne rappelle *Le Portement de Croix* de Bruegel, et fait aussi l'objet d'une interprétation symbolique au sein du cercle de ses confrères :

– S'il a un visage émacié et déformé, c'est que ce n'est pas un Christ venu d'en haut et portant l'auréole, mais un Christ venu d'en bas. Un Christ couvert de boue, un Christ de la fange. Et le portrait des personnages de cette image aussi est vraiment merveilleux ; [Bruegel] ne saisit jamais l'être humain séparément, au cas par cas. Il le dépeint toujours en tant que groupe, en tant que masse, en tant que peuple. Sur les visages de Nagasugi Eisaku, Hayama Jun-ichi, Kiyama Shôgo et Fukami Shinsuke apparut une couleur de ferveur et leur vivifiante jeunesse les traversa tous⁶.

⁵ Traduction d'Y.-M. Allieux, *Op. cit.*, p. 162.

⁶ Traduction d'O. Fink, *Op. cit.*, p. 153.

Le mythe se fait réalité. Le dieu sacrificiel de l'Antiquité biblique descend chez les camarades de Noma, militants communistes contemporains disparus lors des multiples purges. C'est dans cette figure du « Christ venu d'en bas », cette figure d'humilité, de Christ terrestre, que ces martyrs trouvent une incarnation : « ce Christ bruegélien couvert de boue qui porte les âmes humaines semblables à ces trous, les Christ d'aujourd'hui, ainsi que Kiyama Shôgo vont me quitter »⁷. Dédié aux amis morts pour leur engagement fatal et leur combat de résistance, ce récit se sert de la peinture pour leur rendre hommage. Après avoir dit adieu et congédié éternellement le Christ, le héros se trouve seul pour se préparer à une sorte de conversion miraculeuse et salvatrice lors de laquelle les signes maléfiques se changent en signes bénéfiques : les trous noirs représentant la mort et la souffrance se transforment en un lieu de renaissance, en une béance bienfaisante de l'urne matricielle, de laquelle germera un nouvel individu, ultime forteresse d'une dignité humaine contre le totalitarisme fasciste. La référence picturale constitue le canevas sur lequel se peignent en mode muet tous ces drames humains. On pourrait aller jusqu'à dire que, proposant un tableau silencieux de l'Histoire, la référence bruegélienne fait partie du genre épique. Disposant d'un style qu'on qualifie dans la catégorisation de l'esthétique classique de « sublime » – *sub-limen* –, elle nous emporte au-dessus des mots, au-delà du dicible, au seuil de l'ineffable.

Saint Sébastien dans *Confession d'un masque* de Yukio Mishima

Saint Sébastien et Yukio Mishima

Contrairement à la littérature de Noma dont la référence picturale explore la dimension collective en dressant un tableau romanesque de l'époque ténébreuse, l'affinité que Yukio Mishima entretient avec la peinture est d'ordre purement individuel. Peu de recherches abordent les jugements esthétiques que l'écrivain porte sur diverses œuvres d'art, car on méconnaît le fait que, doté d'un œil d'expert dont la pertinence devrait être reconnue, ce dandy esthète sait bien

⁷ *Ibid.*, p. 162.

déchiffrer l'art. Parmi ses tableaux de prédilection, ceux sur le thème de Saint Sébastien occupent une place de choix et servent de prétexte à ses multiples entreprises littéraires : Mishima a traduit en japonais *Martyre de Saint Sébastien* de Gabriele D'Annunzio, œuvre dramaturgique accompagnée par la musique de Claude Debussy, représentant la beauté sombre et mélancolique de la décadence. Il a écrit des essais critiques dans la postface de cette œuvre de traduction mais aussi dans *La Coupe d'Apollon*, en développant, à travers ses multiples convergences avec l'art, des digressions savantes sur la peinture depuis Pollaiuolo jusqu'à Georges de la Tour en passant par Mantegna, sans oublier la sculpture de Van Dike, de Gerzetti, disciple de Benini. Il a recours à l'*ekphrasis*, en intégrant la référence picturale dans l'œuvre de fiction telle que *Confession d'un masque* qui fait l'objet de notre étude. Ce roman autobiographique écrit à l'âge de 24 ans lui a permis d'établir sa notoriété. La description picturale, bien que la taille du texte soit proportionnellement moins importante, y trouve une place singulière, nous apportant une clef pour mieux comprendre la vie de Mishima.

En feuilletant la version japonaise du *Martyre de Saint Sébastien* traduit par Mishima, on est frappé par la multitude des vignettes du saint qui ornent les pages d'illustrations en couleur. Ce sont les reproductions qu'il a réussies à recueillir en parcourant, comme un collectionneur, les magasins de reproductions Place d'Espagne à Rome. Nous évoquerons ici celle de Guido Reni qu'il affectionne particulièrement, dont la version originale est conservée au palais des Conservateurs de Musées capitolins à Rome ; l'écrivain l'a vu lors d'une visite du palais. Saint Sébastien reçoit trois flèches dont l'une sur son flanc. C'est d'ailleurs dans cette posture du martyr que Mishima fut photographié par Eikô Hosoe, ce qui aboutit à la publication d'un album de culte *Ordalie par les roses* en 1963.

Guido Reni a produit un autre saint Sébastien : celui de Gênes. Mais on n'en trouve pas de reproduction dans les pages liminaires de la pièce de D'Annunzio traduite par Mishima. En revanche, c'est justement cette version de Gênes dont l'écrivain développe l'*ekphrasis* dans *Confession d'un masque* : « N'étaient les flèches aux traits profondément enfoncés dans son aisselle gauche et son côté droit (...). Deux flèches seulement projettent leur ombre tranquille et

gracieuse sur la douceur de sa peau »⁸. Ce tableau de Reni conservé dans le Palazzo Rosso de Gênes, dont l'écrivain n'avait pas vu l'original, présente un saint Sébastien avec seulement deux flèches, contrairement à celui de Rome. Il intervient dans le roman comme une image dont Mishima dit : « je ne pus m'empêcher de croire qu'elle était là pour moi, à m'attendre »⁹ ; elle appartient à un lot de reproductions trouvées à douze ans dans l'un des volumes de reproductions d'œuvres d'art rapportées par son père en souvenir de ses voyages à l'étranger.

En affirmant préférer cette version à celle de Rome, Mishima fait preuve de sa connaissance de l'histoire de l'art et de sa perspicacité en tant que critique d'art. Pour lui, le saint Sébastien de Gênes a plus de valeur artistique : il est antérieur à celui de Rome qui n'en est que le pâle décalque. Si Mishima n'a fourni cette version de Gênes que sous forme d'*ekphrasis*, est-ce pour une simple raison pratique : l'acquisition de la reproduction étant difficile, ou bien est-ce pour cette raison esthétique ? Il est probable, comme on le verra par la suite, que l'icône de son enfance doivent rester irreprésentable et innommable : peut-être est-il trop troublant de rendre visible la part obscure de l'âme.

Saint Sébastien chrétien et/ou païen

La peinture sert également de puissant support pour exprimer le goût esthétique. Or, Sébastien fut vénéré au Moyen Âge comme protecteur contre la peste, soit qu'une procession en hommage aux reliques du saint ait mis fin à l'épidémie de 680 à Rome, soit que les traces des flèches aient évoqué les taches noires de la maladie, les stigmates du châtement divin. Saint patron de la peste, il fut longtemps représenté sous les traits d'un soldat romain d'âge mur, à la barbe, aux cheveux blancs et en costume antique de chevalier, autrement dit, vêtu d'une tunique brodée, cuirassé d'une armure d'or et portant une couronne gemmée. Mais en traversant la Renaissance humaniste, ce chef des gardes prétoriens,

⁸ Y. Mishima, *Confession d'un masque*, traduit de l'anglais par R. Villoteau, Paris, Gallimard, « folio », 1997, p. 44.

⁹ MISHIMA, Yukio, *Confession d'un masque*, traduit de l'anglais par Renée Villoteau, Gallimard, 1997, coll. « folio » 1455, p. 42.

vaillant et stoïque, d'une quarantaine d'années, se transforme en bel éphèbe à demi nu, au torse transpercé de flèches, version chrétienne de l'Apollon grec.

Mishima n'a pas manqué d'analyser cette mutation remarquable de l'image et le retour triomphal de l'adonis :

Je crus deviner que le tableau représentait le martyr d'un chrétien. Mais comme il était l'œuvre d'un peintre épris de beauté, appartenant à l'école éclectique issue de la Renaissance, même cette image de la mort d'un saint chrétien dégageait une forte odeur de paganisme. Le corps du jeune homme – on aurait pu le comparer à celui d'Antinoüs, le bien-aimé d'Hadrien, dont la beauté a été si souvent immortalisée par la sculpture – ne montre aucune trace des épreuves du missionnaire ou de la décrépitude qu'on trouve dans les représentations d'autres saints ; au contraire, il n'y a là rien d'autre que le printemps de la jeunesse, rien que la lumière, beauté et plaisir.

Son incomparable nudité blanche rayonne sur un fond de crépuscule. Ses bras musclés, les bras d'un garde prétorien accoutumé à bander l'arc et à manier l'épée, sont levés selon un angle gracieux et ses poignets liés sont croisés juste au-dessus de sa tête. Son visage est légèrement tourné vers le ciel et ses yeux grands ouverts contemplant avec une profonde sérénité la gloire céleste. Ce n'est pas la souffrance qui erre sur sa poitrine tendue, son ventre rigide, ses hanches légèrement torsées, mais une lueur d'un mélancolique plaisir, pareil à la musique. N'étaient les flèches aux traits profondément enfoncés dans son aisselle gauche et son côté droit, il ressemblerait plutôt à un athlète romain se reposant, appuyé contre un arbre sombre, dans un jardin.

Les flèches ont mordu dans la jeune chair ferme et parfumée et vont consumer son corps au plus profond, par les flammes de la souffrance et de l'extase suprêmes. Mais il n'y a ni sang répandu, ni même cette multitude de flèches qu'on voit sur d'autres représentations du martyr de saint Sébastien. Deux flèches seulement projettent leur ombre tranquille et gracieux sur la douceur de sa peau, comme l'ombre d'un arbuste tombant sur un escalier de marbre [10]¹⁰.

« Le printemps de la jeunesse, rien que la lumière, beauté et plaisir » – l'absence du sang et de la violence permet d'éviter la déviation doloriste du courant chrétien et laisse apparaître la beauté et la sensualité du corps, caractérisant le courant païen. L'écrivain affirme dans la postface du *Martyre de Saint Sébastien* que Sébastien est le premier chrétien tué par l'empereur romain et le dernier romain massacré par les chrétiens, dans la mesure où il marque le passage du monde

¹⁰ MISHIMA, Yukio, *op. cit.*, p. 43.

antique au monde chrétien en incarnant la jeunesse, la chair et la volupté destinées à être condamnées par le christianisme¹¹.

La peinture est aussi le catalyseur d'une forme d'expression voisine qui renforce ce penchant pour l'esthétique classique. Dans *La Confession d'un masque*, le narrateur transcrit « le poème en prose » que le jeune héros a écrit quelques années après la découverte de ce saint. Dans ce texte inachevé et improvisé, Mishima décrit la beauté foisonnante d'un arbre vu par la fenêtre d'une salle de classe en imaginant qu'il est identique à celui auquel Saint Sébastien est attaché pour subir la terrible torture :

Comme je le regardais, mon cœur se mit à tonner. C'était un arbre d'une beauté saisissante. Sur la pelouse il dressait un triangle très droit, nuancé de rondeur ; la lourde masse de sa verdure était supportée par ses nombreuses branches se dressant et s'étalant avec la symétrie équilibrée d'un candélabre et sous la verdure apparaissait un tronc robuste, pareil à une colonne d'ébène. Il était là, cet arbre, parfait, admirablement construit, mais sans rien perdre de la grâce et de la simplicité de la Nature, gardant un silence serein, comme s'il était lui-même son propre créateur¹².

De ce passage se dégage une impression d'ordre, de mesure, de clarté et d'harmonie qui sont les maîtres mots du classicisme inspiré de l'antiquité gréco-romaine. Dans la profusion végétale, on peut observer le triomphe de la raison sur le désordre de l'émotion. Conjugué ensuite à la musique, l'image de l'arbre procure « un plaisir si religieux, si tranquille », pourtant cette musique qui ne peut être assimilée « au lyrisme », mais à l'« enivrement inquiétant »¹³, n'a rien de biblique : elle est fondamentalement classique. Ainsi la description picturale confirme la prédilection de l'écrivain pour l'idéal de beauté et de perfection qui caractérise la peinture classique.

¹¹ « Postface de *Le Martyre de saint Sébastien* », Y. Mishima, *Mishima Yukio zenshū 34 ketteiban : hyōron*, Tokyo, Shinchōsha, 2003.

¹² Y. Mishima, *Confession d'un masque*, *Op. cit.*, pp. 46-47.

¹³ *Ibid.*, p. 47.

Peinture et Sexualité

À examiner son écriture *ekphrastique*, on constate que Mishima fait preuve de son talent de critique d'art. Mais la « joie païenne »¹⁴ qui le fait trembler n'est pas seulement esthétique : elle est aussi d'ordre physique. Ainsi, si ses textes manquent parfois de cohérence, c'est parce que la peinture n'est pas seulement l'enjeu d'une expertise esthétique, elle est aussi l'expression de son expression fantasmatique. Le pur désir charnel l'emporte parfois sur la lucidité d'esprit comme l'avoue Mishima lui-même dans *La Confession d'un masque* après avoir la digression savante sur l'esthétique païenne précédemment citée : « Mais c'est plus tard que toutes ces interprétations et ces observations me virent à l'esprit »¹⁵.

Or, il faudrait dire que nombreux sont les catholiques homosexuels qui prient saint Sébastien et l'invoquent à titre de saint patron, sans qu'il soit reconnu officiellement par l'Église. Étant le saint patron de l'épidémie de la peste, le culte de saint Sébastien fait l'objet d'une récupération : vers lui se tournent les sidéens dont la majorité est homosexuelle. Les représentations iconographiques du saint font ainsi partie intégrante de l'univers homo-érotique et sont enrichies par d'autres traditions artistiques et littéraires¹⁶, dans lesquelles peut s'inscrire le saint Sébastien de Reni vu par Mishima. Un autre Sébastien, adoré par l'auteur au point qu'il l'insère avec celui de Guido Reni dans les pages en tête de la pièce de D'Annunzio, est celui de Giovanni Antonio Pazzi, peintre de l'école de Sienne à la Renaissance. Son pseudonyme, Le Sodoma, n'est pas sans faire allusion à l'homosexualité. Dans *Confession d'un masque*, c'est justement l'image de saint Sébastien qui éveille le jeune narrateur à sa puberté : paradoxalement, la découverte de l'icône fait naître le plaisir charnel. L'écrivain affronte alors des

¹⁴ *Ibid.*, p. 44.

¹⁵ *Ibid.*, p. 44.

¹⁶ De William Shakespeare à Oscar Wilde, de Thomas Mann à Marcel Proust, nombreux sont les auteurs qui font le rapprochement nuancé ou même direct de l'homosexualité et de Saint Sébastien : Oscar Wilde, grand admirateur du tableau de Reni, a même opté pour le nom de Sébastian Melmoth après sa sortie de la prison ; Tennessee Williams a savamment décrit dans sa pièce *Suddenly, Last Summer* un homme aimé par son amante tant que par sa mère sous les traits de Sébastien ; le cinéaste Derek Germain, mort de sida, a tourné son film *Sébastiane* entièrement dialogué en latin.

sujets tabous en avouant ses « mauvaises habitudes », son plaisir solitaire de la masturbation face au tableau du saint.

« Les flèches ont mordu dans la jeune chair ferme et parfumée et vont consumer son corps au plus profond, par les flammes de la souffrance et de l'extase suprêmes »¹⁷. L'image des flèches est investie d'une symbolique phallique et le visage extasié de saint Sébastien se teinte d'une connotation érotique plus que religieuse. Bien que la nouvelle tendance de la recherche commence à remettre en question l'homosexualité de l'écrivain, que certains spécialistes soupçonnent d'être factice, il n'en demeure pas moins, dans l'économie narrative, que la peinture sert à faire l'apologie de la sexualité « déviante » du narrateur et fait partie de tentative de justification et d'absolution.

Mais Mishima ne se contente pas d'évoquer la beauté juvénile du corps, l'aspect diurne de ce saint controversé. Il s'attarde aussi sur son aspect nocturne diaboliquement idéalisé dans les fantasmes noirs de l'écrivain qui n'ont pu trouver d'issue que dans sa propre fin tragique : « Son sang courait avec une rapidité plus impétueuse encore que de coutume dans sa chair blanche, guettant une ouverture pour en jaillir quand cette chair serait déchirée. Comment les femmes n'auraient-elles pas entendu les désirs fougueux d'un sang tel que celui-là ? »¹⁸. L'icône de saint Sébastien sert ainsi de support à l'expression de sa tendance sadomasochiste inavouable, de sa fascination refoulée pour le sang répandu par le sacrifice de la beauté masculine. Mishima en propose une analyse et se réfère à Hirschfeld : « les pulsions inverties et sadiques sont liées ensemble de façon inextricable »¹⁹. La peinture a pour fonction de rendre tangible non seulement les pulsions occultées de l'adolescent mais aussi son destin scellé qui attend le moment propice de son éclosion.

Lors de son voyage en Italie au printemps 1877, Oscar Wilde alias Sébastien Melmoth – pseudonyme qu'il a adopté en référence à saint Sébastien lors de son exil en France –, va se recueillir sur la tombe de Keats à Rome. Dans le poème qu'il consacre à ce dernier, il établit une analogie entre le poète et saint

¹⁷ Y. Mishima, *Op. cit.*, p. 44.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 48-49.

¹⁹ *Ibid.*, p. 45.

Sébastien en reconnaissant en eux les signes du génie romantique, destiné à mourir prématurément à cause de son talent surhumain. Comme Wilde a reconnu saint Sébastien chez Keats, ne pourrait-on pas aller jusqu'à retrouver chez Mishima les mêmes traits de génie ? Le sort de saint Sébastien que Mishima qualifie de « plutôt orgueilleux et tragique » et même de « brillant », que « le Destin faisait précisément de lui un être à part »²⁰, régissant sur la mort du poète anglais, semble préfigurer la mort pathétique de l'écrivain lui-même. Si l'on voit se profiler derrière cette figure héroïco-tragique de l'Antiquité grecque celle de Mishima qui se tue par *seppuku*, suicide par éviscération pour l'honneur, en accomplissant la mort de remontrance à la manière ancestrale, c'est parce qu'ici, le tableau sur lequel l'image est projetée livre obliquement les secrets de la personnalité. Lorsqu'on se confronte à l'indicible, la peinture apparaît comme l'ultime détour qui permette de rendre lisible le grimoire de la mémoire d'un homme. En tissant un univers romanesque de signes métaphoriques, la peinture offre ainsi au lecteur un outil d'élucidation des mystères indiscernables de l'existence qui se dérobe à la verbalisation, échappe au langage.

Le tableau du garçon à la plage : *Kafka sur le rivage* de Haruki Murakami

Le mythe œdipien caché dans le tableau fictif

L'image décrite dans le tableau romanesque connaît une autre évolution qu'on pourrait qualifier de « postmoderne » dans un roman japonais plus récent. Il s'agit d'un récit d'initiation où se déploie l'odyssée onirique de Tamura Kafka, jeune collégien qui fuit sa maison de Tokyo pour échapper à la sombre prophétie annoncée par son père. Emaillée d'images fantastiques et surréalistes telles que les poissons tombant du ciel ou le chat parlant, l'histoire se trame secrètement autour d'une image archétypale enfouie dans les archives de la mémoire : le tableau d'un garçon au bord de la mer qui intervient dans le contexte suivant : poursuivi par la police, l'adolescent a trouvé refuge dans la bibliothèque Komura où il est embauché comme assistant. Dans la chambre où il va loger, il découvre une

²⁰ *Ibid.*, p. 49.

peinture à huile accrochée au mur de cette chambre par ailleurs dépourvue de toute décoration.

Ce tableau plein de réalisme représente un jeune adolescent au bord de la mer. C'est une œuvre de qualité. Je me demande si elle a été réalisée par un peintre connu. Le garçon doit avoir une douzaine d'années. Protégé du soleil par un chapeau blanc, il est assis sur une petite chaise longue. Un coude sur l'accoudoir, il a posé sa joue sur sa main. Son expression est légèrement mélancolique et fière en même temps. Un berger allemand noir est couché à ses pieds. Derrière lui, on aperçoit la mer. Plusieurs personnes s'y baignent, mais elles sont peintes en tout petit, on ne distingue pas leurs visages. On voit aussi une petite île au large. Dans le ciel d'été flottent quelques nuages en forme de poing. Assis devant le bureau, je contemple ce tableau. Au bout d'un moment, il me semble entendre les bruits des vagues et sentir l'odeur de la marée [20]²¹.

A la différence de l'œuvre de Noma et de Mishima où le titre ou l'auteur des tableaux est donné, chez Murakami le peintre n'est pas identifiable et l'œuvre reste inconnue. Si certains auteurs empruntent les tableaux de leurs récits à la réalité; d'autres, c'est le cas de Murakami, inventent leur propre peinture, pour y projeter leurs fantasmes et y inscrire en miroir la signification du récit.

La description picturale construit un paysage paisible et pittoresque : un berger allemand noir est couché aux pieds de ce garçon contemplant la mer. Mais peut-on se contenter de ce simple cliché littéraire du *locus amoenus*, lieu commun de plaisance idyllique et bucolique ? Non, car il s'agit plutôt d'une tentative pour atteindre la dimension universelle du temps mythique. En effet, si le tableau du garçon assis à la plage semble d'abord vide de tout mythe, il repose en réalité sur des éléments mythologiques liés à la royauté et à l'exil d'Œdipe. Un petit détail dans le tableau provoque cette association d'idées et permet au narrateur un rapprochement avec le héros mythique :

Je me lève et avance jusqu'au mur pour examiner le tableau de plus près. Les yeux du jeune homme, fixés au loin, ont une profondeur énigmatique. Il regarde un coin du ciel où sont peints quelques nuages aux contours nets. Le plus gros a un peu la forme d'un Sphinx couché. Le Sphinx... Je fouille dans mes souvenirs. Le jeune Œdipe avait réussi à vaincre le Sphinx en trouvant la solution de l'énigme que celui-ci lui proposait. Se sachant vaincu, le monstre s'était jeté du

²¹ H. Murakami, *Kafka sur le rivage*, traduit du japonais par C. Atlan, Paris, Belfond, « 10/18 Série Domaine étranger », 2006, pp. 230-231.

haut d'une falaise. C'est grâce à cet exploit qu'Œdipe est devenu le roi de Thèbes et a épousé la reine, qui en fait était sa mère²².

Le tableau n'est pas un simple stéréotype littéraire, mais une réécriture mythologique. De plus, le processus de l'identification de Kafka à ce garçon dans le tableau, comme on le verra par la suite, suggère que ce destin œdipien se met en diapason avec celui de Kafka : on apprend plus tard dans le roman que la malédiction jetée le rend coupable du meurtre de son père et d'inceste avec sa mère. Comme le cas de saint Sébastien pour Mishima, la toile détient ainsi la clef de lecture des arcanes de l'âme de l'écrivain en dénouant son complexe psychique.

Le temps éternel ancré dans le roman de formation

La peinture brouille subtilement non seulement le domaine de l'inconscient mais aussi le temps du récit : d'une part, pourvue d'une valeur analeptique explicative, elle donne un éclairage sur le passé. En effet dans la bibliothèque où il s'abrite, Kafka rencontre la chef de la bibliothèque nommée Mlle Saeki, dame d'un certain âge avec un passé mystérieux : durant sa jeunesse, son amoureux a été battu à mort par des étudiants révolutionnaires qui l'ont confondu avec un partisan adverse. Le jeune garçon représenté dans le tableau renvoie à cet amour de jeunesse assassiné, tandis que la plage fait référence à son endroit préféré. En construisant un violent effet de contraste avec le sort sinistre de ce jeune homme, le tableau ne cesse de nous faire revenir dans ce lieu adoré par le dernier et de nous rappeler son ancienne histoire d'amour pleinement vécue avec Mlle Saeki. L'image joue ainsi le rôle d'archéologie de la mémoire, lieu d'archive des souvenirs.

D'autre part, la toile assume un rôle proleptique, lorsqu'elle viendra en contrepoint servir de commentaire à des futures actions. En effet, parfois seul, parfois accompagné par Mlle Saeki dont il tombera amoureux, Kafka commence à visiter maintes fois dans ce lieu de mémoire. Sans savoir vraiment ce qu'il y

²² *Ibid.*, p. 304.

cherche, il ne se lasse pas de revenir dans ce lieu d'origine. La toile amorce une nouvelle histoire d'amour qui commence à se tisser entre ces deux personnages, Mlle Saeki et Kafka, celle plus obscure et scandaleuse qui se modèle, si l'on suit la logique du mythe œdipien, sur celle entre la mère et son fils. Le paysage de la mer symbolise peut-être alors la rêverie fœtale qu'on appelle *regressus ad uterum*. La scène d'amour flottant entre le réel et la fiction est ainsi décrite : « en un instant, son rêve [celui de Mlle Saeki] a enveloppé ta conscience [celle de Kafka] dans la tiédeur d'un liquide amniotique »²³.

Ces deux effets narratifs de la peinture, analeptique et proleptique, permettent d'éclairer l'immuable et l'inaltérable qui ne subit pas l'influence du temps : même si les environs ont changé depuis la jeunesse de Kafka à cause de l'érosion, Mlle Saeki affirme ne pas se tromper sur l'endroit que le peintre a choisi pour sa création artistique : « Mais il n'y a pas le moindre doute : c'était bien là. Je me rappelle aussi nettement que si c'était aujourd'hui »²⁴. Devant le paysage de plage, le narrateur ne peut s'empêcher de sentir dans sa certitude une force de résistance à l'écoulement inéluctable du temps et une résolution pour lutter contre le destin : « un temps qui me semble presque une éternité. J'essaie de m'imaginer dans trente ans. Autant essayer d'imaginer le bout du monde »²⁵. L'image picturale offre ainsi un lieu de convergence aux deux intrigues qui se déroulent dans des temps et des espaces différents, un lieu de cristallisation de deux histoires d'amour, nœud où se croisent deux destins si éloignés. En produisant l'effet de suspense par le ralentissement de l'action, la toile accroît la tension vers la révélation qu'elle retarde, la révélation de ce qu'elle cache derrière sa belle image arcadienne : les destins inquiétants et maléfiques, œdipiens aussi, de ces deux garçons s'entrelacent sans jamais se rencontrer sinon au-delà du temps et de l'espace.

Le parallèle entre ces deux garçons s'établit naturellement pour le lecteur, et le héros lui-même s'identifie volontiers au personnage du tableau. A force de visiter la plage, le narrateur ne cesse de projeter sa propre image sur le garçon du

²³ *Ibid.*, p. 372.

²⁴ *Ibid.*, p. 395.

²⁵ *Ibid.*, p. 231.

tableau : en marchant comme lui avec son transat à la recherche d'un endroit tranquille, il n'arrive pas à déterminer où le garçon avait l'habitude de s'installer. Il finit par s'asseoir au hasard et tente alors de reproduire un « tableau vivant » : il simule un cadre avec ses doigts, essaie de se représenter le jeune garçon sur la plage dans une posture similaire. Cette série d'actions lui permet de se découvrir dans le désir de devenir lui et de se rendre compte qu'il est « amoureux d'un fantôme, jaloux d'un mort »²⁶ – d'une jalousie si puissante qu'elle « brûle le cœur comme un feu dans la plaine »²⁷

Le processus d'identification à l'image picturale est fréquent dans les romans de formation chez les romantiques allemands auxquels nous aimerions rattacher ce roman bien que Murakami lui-même ne le définisse pas comme roman de formation : le rapprochement entre *Bild*, au sens d'image, de figure ou de symbole et de *Bildung* signifiant « formation » en est à l'origine. « Se former » devient ainsi l'un des synonymes de « se regarder ». Mais se regarder ne suffit pas en effet pour une véritable formation.

Le processus d'identification à l'image picturale est fréquent dans les romans de formation chez les romantiques allemands auxquels nous aimerions rattacher ce roman, bien que Murakami lui-même ne le définisse pas comme *Bildungsroman* : le rapprochement entre *Bild*, au sens d'image, de figure ou de symbole et de *Bildung* signifiant « formation » en est à l'origine. « Se former » devient ainsi l'un des synonymes de « se regarder ». Mais se regarder ne suffit pas en effet pour une véritable formation.

Elle porte la même robe bleue, est assise dans le même fauteuil, dans la même position, les yeux fixés sur le tableau de Kafka au bord de la mer accroché au mur. Et moi, je la regarde en retenant mon souffle. Le tableau, la jeune fille et moi formons un triangle silencieux dans la chambre. Elle ne se lasse pas de contempler la peinture, et moi, je ne me lasse pas de la contempler, elle. Le triangle est parfaitement fixe, il ne bouge pas d'un iota. Quand soudain, il se produit une chose totalement inattendue.

Je m'entends l'appeler
– Mademoiselle Saeki...

Je n'avais pas du tout l'intention de prononcer son nom. Mais la pensée s'est frayée un chemin dans mon esprit et s'est transformée en son, à mon insu. J'ai

²⁶ *Ibid.*, p. 322.

²⁷ *Ibid.*, p. 321.

parlé à voix très basse, mais elle m'a entendu. Un des côtés du triangle s'effondre. C'est peut-être ce que j'espérais secrètement. Je ne sais pas²⁸.

Le garçon voit la mer, Mlle Saeki voit le tableau de ce garçon qui voit la mer, le narrateur voit Mlle Saeki qui voit ce tableau du garçon qui voit la mer... les regards circulent à l'infini sans se croiser. L'imitation de l'autre, de sa façon de regarder, ne s'inscrit que dans la dimension de *mimesis*. La seule voix peut rompre ce silence vicieux, ce regard qui se contente d'une simple imitation, de la représentation des choses préexistantes.

Au cours de leurs promenades à la plage, Mlle Saeki, absorbé elle-même dans la contemplation du tableau, ne cesse d'exhorter Kafka à continuer de le regarder. Le tableau qui fait l'objet de la méditation inlassable dans la quête identitaire ne relève pas pour autant de la simple vue : il relève de la vision. Il ne s'agit pas seulement de perception ou d'imagination mais aussi de conception, pas seulement d'images rêvées, hallucinées et inventées, créées et formées. L'initiation par Mlle Saeki – qu'on pourrait qualifier d'« eidétique » – a consisté finalement à se former une image de soi, non plus un reflet, mais une image essentielle et accomplie.

C'est seulement au moment où le héros se reconnaît dans l'image qu'il a lui-même façonnée en s'inspirant de celle conçue par le peintre que le roman peut s'achever. A la fin, le narrateur s'interroge sur sa raison d'être : « Mais je ne sais toujours pas ce que cela signifie, vivre ». A cette question, « le garçon nommé le Corbeau », sorte de double de sa voix intérieure, répond avec l'impératif d'un ton oraculaire qui nous fait penser aux prédictions obscures de Delphes : « Regarde le tableau. Et écoute le vent. (...) Tu en es capable. (...) Tu devrais dormir un peu. (...) Quand tu te réveilleras, tu feras partie d'un monde nouveau »²⁹. Ainsi le héros ne peut jamais devenir tel qu'il est sans passer par le détour de l'universel visible obliquement, par le biais de la peinture.

²⁸ *Ibid.*, p. 348.

²⁹ *Ibid.*, pp. 618-619

Peinture et musique

Dans ce roman initiatique, c'est un tableau qui amène le jeune garçon maladroit à sortir de son enfance, « labyrinthe du temps » [30]³⁰ où il s'attarde longtemps. C'est aussi un morceau de musique qui lui permet de la quitter alors qu'elle lui semblait se prolonger éternellement. En s'abandonnant dans les flots de l'inspiration musicale, « une fois de plus, qu'[il] veuille ou non, [il est] emporté là-bas, en ce temps-là » [31]³¹.

La poétique du *Bildungsroman* ne se limite pas à la peinture mais glisse ainsi vers le domaine musical. La certitude du narrateur selon laquelle c'est de ce tableau que Mlle Saeki s'est inspiré pour composer *Kafka sur le rivage*, tube d'été traitant du même thème que le tableau, nous confirme l'interférence de ces deux domaines artistiques : la peinture agit comme déclencheur d'une musique ; elle possède un pouvoir d'abstraction plus prodigieux encore que celui de la peinture.

La description picturale fait partie d'une rhétorique de réticence et d'ironie, passant sous silence ce qui devrait être dit. L'image textuelle a une valeur propédeutique pour l'apprentissage de l'expression d'une sensation esthétique qui ne peut être que suggérée, non racontée, qui va au-delà des figures de style, et qui ne trouve son lieu que dans la poésie.

La description musicale – celle de la mélodie, de la voix et des instruments – a la même valeur que la peinture décrite : *Kafka sur le rivage* est une chanson hommage que Mlle Saeki dédie à son ami parti au loin, mort à 20 ans dans le mouvement étudiant. Si elle « fait vibrer doucement mais profondément le cœur de tous ceux qui l'écoutent », c'est à cause de « l'innocence » d'une « jeune provinciale timide » qui, assise devant son piano, « livre sa création sans fard », sans but commercial, simplement « pour apaiser son chagrin »³² ; la mélodie est « sublime, simple, sans ostentation » ; la voix, malgré le manque de puissance vocale et de technique d'une chanteuse professionnelle, « lave doucement [la]

³⁰ *Ibid.*, p. 322.

³¹ *Ibid.*, p. 370.

³² *Ibid.*, p. 303.

conscience comme une pluie de printemps les pierres d'un jardin »³³ ; l'accompagnement de piano, de cordes et de hautbois, en passant par les accords inhabituels du refrain si déconcertant « comme si un vent froid venait brusquement souffler par un interstice », retrouve sa « paisible harmonie » du début³⁴. La poésie de l'indicible culmine lorsque la description porte sur la puissance lyrique des paroles de cette chanson populaire :

Tu es assis au bord du monde,
et moi dans un cratère éteint.
Debout dans l'ombre de la porte,
il y a des mots qui ont perdu leurs lettres.

La lune éclaire un lézard endormi,
de petits poissons tombent du ciel.
Derrière la fenêtre il y a des soldats
résolus à mourir.

Kafka est au bord de la mer
assis sur un transat.
Il pense au pendule qui met le monde en mouvement.

Quand le cercle du cœur se referme,
l'ombre du Sphinx immobile se transforme en couteau
qui transperce les rêves.

Les doigts de la jeune noyée
cherchent la pierre de l'entrée
Elle soulève le bord de sa robe d'azur
et regarde Kafka sur le rivage³⁵.

En réfléchissant sur les raisons du succès de cette chanson, le narrateur est convaincu d'un écho entre ces paroles « abstraites et surréalistes » et une expérience familière. S'y mêlent le visuel et l'auditif grâce à une étrange expérience synesthésique où des phonèmes s'allient à des graphèmes. Dans les paroles de la chanson plutôt « abstraites et surréalistes » qui renvoient pourtant un écho familier », « un à un, les mots se fraient un chemin jusqu'à mon cœur. C'est une sensation bizarre. Par-delà les mots, des images surgissent dans mon esprit comme des figures découpées au pochoir, et se mettent à exister par elles-mêmes

³³ *Ibid.*, p. 302.

³⁴ *Ibid.*, p. 303.

³⁵ *Ibid.*, pp. 301-302.

comme si j'étais plongé dans un rêve »³⁶. Le narrateur se consacre au décryptage des significations énigmatiques de la parole poétique de la chanson, « mais finalement, tout (lui) me paraît très obscur. Je me sens complètement perdu. (...) Tout cela a-t-il une signification ? Ou bien s'agit-il de simples coïncidences ? »³⁷. En effet le but n'est pas d'éclairer le mystère, mais de dire que ce mystère doit rester mystère sans se résoudre en formules claires. Car l'origine de l'histoire qui a trait au mythe d'Œdipe est éternellement perdue. Comme la musique, la peinture scelle les secrets de la mythologie personnelle. L'âme aspire confusément à l'insondable et à l'incommensurable. C'est avec la peinture et avec la musique que le texte tend vers le sublime, l'inouï et le sacré – le « simple », le « doux » et le « miraculeux » qui « émanent de toute évidence d'un cœur pur »³⁸, s'appliquant parfaitement au tableau de Kafka et à la chanson. En épousant la musique, la peinture anime l'œuvre littéraire d'un souffle spirituel et permet à l'écrivain d'exprimer ses aspirations pour l'infini.

³⁶ *Ibid.*, p. 302.

³⁷ *Ibid.*, p. 306.

³⁸ *Ibid.*, p. 303.